

ОБРАЗ АВТОРА В «ЖИТИИ СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО» ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО

«Житие Сергия Радонежского» написано в 1417–1418 гг. иноком Троицкой обители Епифанием Премудрым. В середине XV в. высокохудожественный текст был переработан для церковно-служебного использования Пахомием Логофетом. Анализируемый текст является компиляцией XVI в. на основе редакций, сохранивших больше фрагментов авторства Епифания [1]. Так или иначе, текст сохранил авторскую индивидуальность, и в этом его уникальность для древнерусской литературы. «Здесь впервые стала проявляться личность автора, сложное разнообразие авторских переживаний» [2].

Образ автора, несомненно, сложился в тексте под влиянием его потребности повести читателя за собой. Это гармоничное следствие посылок, заданных исторической и культурной ситуациями на Руси, закрепленных в авторском сознании.

По определению В. В. Виноградова, образ автора — это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь всех его элементов. Это эстетическая категория, которую М. М. Бахтин характеризовал как внутритекстовое бытие автора.

В центре внимания данного исследования способы воплощения образа автора в тексте жития. Содержанием понятия «образ автора» является отображение реальной личности в произведении искусства, по мнению Л. Я. Гинзбург. Произведение написано в эпоху Куликовской битвы, результаты которой привели к национальному возрождению Руси. Это время осознания необходимости единства родной земли, время патриотической проповеди Сергия Радонежского. В 1492 г. люди с тревогой ожидали конца света.

На фоне исторических событий долг зывал к автору о помощи национальному единению, а также индивидуальному спасению души «*в последние времена*». Можно сказать, что в житии есть проповеднический план. Сергей Радонежский возглавил на Руси новое движение аскетов-созерцателей. Для того чтобы преподнести читателю моральный образец святости общественного подвига Сергия, Епифанием был введен в текст образ автора, которого можно охарактеризовать как духовного спутника читателя. Основная его функция — провести читателя по повествованию о жизни святого как по ступеням обретения спасения души и гармонии с миром.

Авторский голос может звучать явно в субъектных формах воплощения образа автора и скрыто во внесубъектных, когда «нейтрализация субъективного присутствия возмещается расширением авторского кругозора» [3].

Среди субъектных форм можно выделить типичные для древнерусской житийной литературы роль повествователя, создающего иллюзию саморазви-

тия действия в основной линии повествования жизни святого, форму повествования от 1-го лица множественного числа, каноническое использование «мы-скромности» автора: *«начнемъ же уже основу слова», «имемъ по беседу»*.

Однако в тексте «мы» приобретает также и оригинальный характер «мы-общности», которая включает «я» автора и общность читателей. Образ автора вводит мысль духовного единения через сопричастность читателя: *«выи же крестихомся, о нем же живемъ, длѣжны есмы благодарити в земли нашей, в дни наша»*. Повествование становится эмоциональным за счет смещения чувств автора и читателя: *«благодарим, великое утешение душам нашим»*.

В тексте для уточнения гражданской позиции автора используется «я» самосознания автора. Это можно наблюдать с первых строк предисловия: *«дивлю же ся о сем, съжалихся зело, надеюся»*. Осознавая свое авторство, писатель ощущает необходимость и неизбежность отделения от «мы». Употребление «я» осознанно, поскольку за него автор предпочитает оправдаться: *«азъ не хватаю не пред кымъ же»*. Писатель для характеристики образа автора вводит описание процесса авторского творчества: *«азъ дрѣзнух на сие»*. Дерзнуть – значит осмелиться, ободриться. Смелость для образа автора – необходимость, как и вера. Этого не хватало народному духу. О явлении авторского самосознания исследователи говорят только в отношении литературы XIX в., хотя это можно отнести и к житию Епифания: «За перволичным повествованием стоит реальный факт общественно-культурного признания фигуры литератора, как имеющего дерзание говорить с читателем от собственного имени» [4].

Также используется субъектная форма автор – герой, которая реализуется в диалогах автора и читателя: *«не знамение ли се есть истовое, показати же хочу почитающим жития, длѣжно же есть уведети читающим, хочу же вашей любви беседу прострети»*. А также в лирических отступлениях: *«оле веры добрыа! о теплоты благы! Увы, увы, тогда граду Ростову!»*

Для определения индивидуальной позиции образа автора «некие» не входят в духовную общность, поэтому отделены от «мы». Появляется разный характер «неких». В одном случае «некие» используются в отношении далеких по духу людей, не знающих истины: *«неким мянешя, яко болно бе детище», «и сеа ради вины неции поропташа на святого», «прииде некий епископ неверием одрѣжимъ о святем»*. Роптать – значит ворчать, корить, изъявлять неудовольствие, обижаться. Для образа автора важна сила веры, он не принимает сомнения. Знание истины выступает как способ душевного спасения. Общность желания, упорство, основанное на согласии, дает желаемый результат. И тогда автор уже использует другую форму – третье лицо глаголов: *«не вси же пороптаху, но некоторый брат един от них», «в ниде же некое размышление въ братию его, вси вкупе приидоша к Сергию, Бог же иного лучша того не обрете, множество много стицахуся от различных стран и град, вси убо имеяху его яко единого от пророкъ»*. То есть единомышленники выступают как свои, а сомневающиеся – как чужие, некие. В моментах согласия Бог может выступать как один из героев, а для обычных людей автор не делает социальных различий. Наверное, для образа

автора это имело принципиальное значение, как для спасения души верующих, так и для объединения людей на основе веры.

Епифаний на этом не останавливается. Вводит излюбленный прием остроты — восприятия Сергия глазами земледельца, использованный ранее в «Житии Стефана Пермского». Человек, не входящий в духовную общность, не включенный в «мы», не видит Сергия таким, каким он является для автора. Момент неузнавания важен в контексте последних времен: *«невежда не смотрит внутренними глазами, но внешними»*. Святой представлен как управитель-деятель: *«сколь великое смирение внутри себя имел»*. Важен вывод сцены: *«помоги в моем неверии, теперь я узнал истину о тебе»*.

Рассмотрим внесубъектные формы воплощения образа автора.

Бытие в тексте образа автора сопряжено со свободным переходом из одного времени в другое, из одного пространства в другое. Все погружено и происходит в вечности.

Внутри общехудожественного времени можно выделить реальное историческое время повествования, духовное время, время автора, время героя.

Существует историческая действительность повествования: *«хощу же сказати времени и лете, въ ня же преподобный родился: в лета благочестивого преславного дръжавного царя Андроника, самодръжца гречьскаго...»*

Время героя в произведении автор ограничивает: *«како родися, и како въздръжася, и како поживе, и каковъ име конецъ житию»*. Однако «духовное» время расширяется в вечности, душа живет в вечности, вне времени жизни героя: автор изображает святого в утробе матери, а также изображает чуда после смерти святого.

Во время написания жития автор находится в промежутке от времени жизни Сергия до некоторого времени после смерти Сергия. Автор так называет время написания: *«въ дни наша, въ последняя времена и лета»*. «Времена» являются социально-историческим показателем поколений, а не возрастов. «Время» — некоторая временная протяженность, где совершается действие определенное: *«како могу в азъ в нынешнее время все по ряду житие исписати»*. «Лета» более конкретны, историчны: «только лет минуло», *«имеях же у себе за 20 летъ приготовлены такового списания свитки»*. Время еще более сужается в названиях — месяц, день, час: *«от дне того», «в единъ от дний дневи сущу недели»*.

Все частные события, происходящие в дни, месяцы, входят в бесконечное, всеобъемлющее. Это подталкивает читателя ощутить ответственность за текущий момент бытия.

Образ автора, находясь в пространстве вечности, знает события будущего. Употребление формы «однажды» связано с характером информации, чаще всего прилагается к чудесному явлению, видению; чудо вне времени — значит чудо как посланник из вечности: *«внезапу источникъ велий явися, вънезапу старецъ исчез, внезапу отрокъ ожил, внезапу появился гонецъ отъ святого, внезапно божественная сила осенила»*. «Однажды» всегда предшествует: приостанавливает ход времени перед появлением чудесного видения. Часто употребляется формула «что и сбывось». Здесь мы имеем дело с

всезнающим автором, которому известно будущее. Формула важна еще и потому, что констатирует истинность чудесных событий — это не прельщение лжепророков.

Итак, для автора важно было не только ввести временное в вечное, но он также подробно отмечал моменты действительности, над которой он находится. Он сам говорит, что делал это «памяти ради». Категория памяти для него очень значима. Пользу можно получить благодаря памяти, т. е., почитая святых, мы продолжаем их дело и получаем благо для души: *«...непщеваях сия молчанию предати, яко въ глубине забвения погрузити. Аще бо не писано будет старцево житие, то се убо никако же повредит старца. Но мы сами от сего не плъзуемся»*. По ходу текста появляются такие замечания: *«не достоин млъчанию предати»*, *«лепо же zde помянути и древних святых»*, *«но обаче не измени правила своего чърньчскаго, на памяти имея рекашаго»*. Создается впечатление, что автор даже непосредственно обращается к памяти читателя: *«церковь же ю же поминаю, яко же предввспоманухом сего пастыря, яко же прежде рехом»*.

Очень много оттенков прошедшего времени. Есть прошедшее, которое еще дальше того, что описывается, — время далеких предков: *«как говорили древние...»* Прошлое осмысливается автором в настоящем, причем осмысливается явление некогда будущего знамения: *«это, думается, доброе знамение было»*. Есть прошлое в «одежде» настоящего, когда передается ситуация начала описания жития: *«о семь съжалихся зело, азъ не хватаю ни пред кым же, дивлю же ся о семь, начахъ мало нечто писати»*.

Поскольку в будущем определялась точка — конец света, вопрос будущего очень важен: что случится? Будущее время вкрадывалось в повествовательное прошедшее, делалась остановка, время замедлялось: *«откуда ли начну, откуда ли преобрящу хитрость?»* Также это встречалось в пророчествах: *«яко будет съсуд избранъ Богу»*. В настоящем появляется добавочное значение вечного (мы все сейчас и всегда).

Образ автора и герой находятся в одном духовном пространстве. Чтобы выстроить временную логику вхождения главного героя в вечность, выстраивается целый круговорот времен: *«отрок же предобрый, о нем же беседа въспоминается, иже присно въспоминаемый, иже от родителей благоверныхъ произыде, добра бо корене прорасти, печать всяческый изобразая»*.

Автор сам говорит о свободном обращении со временем: *«но мы доздесь сию речь оставляше, и на предреченную беседу обратимся, но сие до zde да сократим, пред ними же и сия последуют»*.

Художественное пространство жития очень обширно. Оно включает географическое пространство Руси, пространство ордынцев, пространство монастырей, духовное пространство героя... Автор может расширять, может, наоборот, сужать его в зависимости от целеустановки.

В начале повествования автор дает указание на географическое пространство Руси, так как в нем обитают его герои: *«в земли нашей Русстей, и въ стране нашей полунощней»*; *«В пределах Ростовскаго княжения, на дело близ граде Ростове»*.

В русское пространство вторгается пространство ордынцев. Оно появляется в изображении победы над Мамаем: *«за грехи наша ординский князь Мамай въздвиже силу велику, идти на Русскую землю», «множество бесчисленно убиваше: овин же язвени отбегоша, иных же живых руками яша»*. Противников автор называет безбожными, погаными, иноплеменниками, врагами, варварами.

Пространство Сергия — это духовное пространство, которое принимает только единомышленников. Например, входят благоверные родители Сергия: *«младенец же на речи приати никакo ако же от чуждыа матери питатися, но точию от своeя си родительнице»*. Не всегда духовным пространством Сергия принимаются единовѣрцы. Основная причина — это ослабление веры: *«от сего неким мняшeся, яко болно бе детище», «отрок нѣ детемъ играющим не исхожаше, vsуе тружajющимся не вѣнимание иже суть сквернословцы и смехотворцы, с теми отнюдь не возворяшeся», «аще ли пакы будяше брат непокорливъ, епитимею облагаше, акы не познавшие на себе своя вины еже нещевати вины о гресех», «и оскрѣбишася, не имущее что вкусити, и приидоша к нему», поселенец «никако же не верова того бытии, о нем же слыша»*. Условием возвращения в духовное единство является возрождение веры, духа: *«преподобный побеседова с ним утешительными словеса, и оттоле человеке той велику веру имея»*. Интересно рассмотрение оппозиции вхождения — невхождения в духовное пространство в эпизодах о чудесах. Если человек относился к ближним, то по средневековым представлениям близкий — свой, далекий — чужой. Жил недалеко от монастыря, верил в силу Сергия, то исцеление, воскрешение происходило без трудностей. Воскрес сын некоего благочестивого человека, живущего *«въ пределах монастыря оного, имел веру велию нѣ святому Сергию»*, *«излечился человек некий, живый въ окрестных местах близ обители святого», «и по действию сатанину прелщен бысть человекъ онъ, съгрешение свое позна, святой и тако прощению сподобив»*. Неверующий человек, который жил далеко, сам кликал на себя беду. *«Инь же бе вельмужа вдале от лавры, мнеже не хотящу не слышати не видети Сергия», «прииде некий епископ от Коньстянтьина града неверием одрѣжим о святем, нападе на нѣ слепота»*. Практически во всех случаях духовное единение достигается с помощью полезных наставлений.

Полное духовное единение и нахождение в одном духовном пространстве при географическом отдалении друг от друга наблюдается только у Сергия и его идейных соратников. В тексте это византийский патриарх Филофей, написавший послание Сергию, митрополит Алексий, который *«имяше бо всегда любовь к святому и сѣузъ духовный»*, епископ Стефан, которого Сергей *«разумев духом»*.

Благодаря тому, что Епифаний наделяет образ автора свободой перемещения во времени и пространстве, читатель находится во власти всеведущего сознания. Епифаний Премудрый как гениальный человек своего времени сделал огромный прорыв в развитии авторского самосознания. То, что было начато иноком Троицкой обители, будет продолжено только спустя несколько веков мастерами художественного слова.

Примечания

1. Памятники литературы Древней Руси: XIV–XV веков. М., 1981. С. 570–579.
2. Коновалова О. Ф. К вопросу о литературной позиции писателя конца XIV века // ТОДРЛ. 1959. Т. 14.
3. Краткая литературная энциклопедия. М. Т. 9. С. 28–34.
4. Там же.

© Девятайкина Г. Л.
г. Новоуральск

ПОЭТИЧЕСКАЯ ТОПОНИМИКА В «УРАЛЬСКИХ РАССКАЗАХ» Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

Наименее разработанным разделом топонимической науки является поэтическая топонимика, которая изучает «топонимы художественных произведений, их создание и использование» [1]. До сих пор нет достаточно полного и цельного представления о закономерностях обращения к топонимам в художественной литературе и своеобразии их употребления в различные исторические эпохи и у разных авторов.

Сложность исследований в области поэтической топонимики в значительной степени определяется неоднородным характером топонимического материала в художественных произведениях. Например, исследуя творчество А. И. Куприна, А. А. Никольский [2] выделяет три основные группы поэтических топонимов: во-первых, «вымышленные», т. е. созданные воображением автора по имеющимся в языке типовым моделям; во-вторых, реальные топонимы; и, наконец, видоизмененные реальные топонимы (к ним он относит упрощенные топонимы: вместо Большая Курша — просто Курша).

Особенностью идиостиля А. И. Куприна, по мнению автора статьи, является использование преимущественно топонимов второй и третьей групп, так как именно они способствуют более полному и всестороннему пониманию художественного произведения.

Важную роль играют топонимы и в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка. Несмотря на обилие «реальных» топонимов (города: Петербург, Москва, Камышлов, Верхотурье; реки: Чусовая, Исеть; скалы Бойцы и т. д.), что является немаловажным для открытия уральского края российскому читателю, в его произведениях огромную роль для осмысления художественного концепта «Урал» играют «вымышленные» топонимы.

В работе предлагается классификация топонимов, отличная от предложенной А. А. Никольским: с одной стороны, это реальные топонимы, которые используются писателем для обозначения реального «физического пространства» [3] — их можно назвать объективными, с другой — субъективные, т. е. те, что сочинены писателем. Такие топонимы также можно назвать авторскими или литературными. В произведениях они взаимосвязаны, но в данной работе в центре внимания находятся субъективные топонимы. Рас-